

Die Wiederkehr des Künstlers

Universität für angewandte Kunst, Wien, Heiligenkreuzerhof, 04.–06.03.2010

Bericht von: Saskia Pütz, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar

Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen KünstlerInnenforschung.

Welche Funktion hat die Person des Künstlers oder der Künstlerin für die Kunstgeschichte? Wie zeigt sich künstlerisches Selbstverständnis? Welche gesellschaftlichen Rollenbilder gibt es und wie verhalten sich Künstlerinnen und Künstler dazu? Diesen und weiteren Fragen ging die von Verena Krieger (Wien), Sabine Fastert (Berlin) und Alexis Joachimides (München) veranstaltete Tagung an der Wiener Universität für angewandte Kunst nach.^[1]

Verena Krieger führte in die Thematik ein und brachte die "alten Mythen" der traditionellen Rollenbilder in eine fruchtbare Gegenüberstellung mit dem Kreativitätsdiskurs der "neuen Ökonomie". Nach einem historischen Überblick stellte sie fest, dass in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts eine erneute Fokussierung auf den Künstler erfolgte, allerdings in neuen Perspektiven, wie dem Gender-Aspekt und dem ökonomischen Paradigma. Zwischen den beiden Polen der Diversifizierung des KünstlerInnenbildes und der Integration nichtkünstlerischer Tätigkeiten einerseits und andererseits dem aktuellen, das eigentlich Künstlerische überschreitende Kreativitätsdiskurs, der den Künstler und die Künstlerin zum sozialen Rollenideal erhebt, definierte Krieger den Raum in dem sich die künstlerische Kreativität bewegt und benannte damit die Matrix der Tagung.

Die erste Sektion "Selbstverständnis und Selbstinszenierung von Künstler/innen" begann Andrea Gott dang (Salzburg) mit einem Vergleich privater und öffentlicher "Imagefotos" von George Grosz. Mit den Pressefotos rückte Gott dang ein Medium der Künstlerdarstellung in den Blick, das von der Kunstgeschichte bisher wenig beachtet wurde. Sie beschrieb unterschiedliche Facetten der Selbstdarstellung von Grosz und konnte zeigen, wie systematisch er die Massenmedien mit einem proletarisierten Künstlerbild bediente, das ihn als "malenden Handwerker" zeigte, während die privaten Fotos ein völlig anderes, jedoch nicht minder inszeniertes, exzentrisch-dandyhaftes Selbstbild präsentierten, mit dem er sich von der Masse absetzen wollte.

Eine weitere Tiefenbohrung im gleichen historischen Zeitraum nahm Antje von Graevenitz (Amsterdam) vor, die Duchamps hybridem Begriff des "infra-mince" nachging, als dem "beinahe Nichts, das zwischen etwas entsteht", als Modell für das kreative Bewusstsein. Ausgangspunkt war ein Close-Reading von Duchamps Notizzetteln, die das Phänomen sprachlich einkreisen. Von Graevenitz versuchte die erhaltenen Bemerkungen zu kategorisieren und schlug eine Lesart des "infra-mince" als para- und protowissenschaftlichen Versuch der Begründung einer eigenwilligen, neuen Phänomenologie des Unbegriffenen vor, das sie als "Moment dazwischen" oder "Schwellenwerk" charakterisierte.

Einen anderen Aspekt des künstlerischen Selbstverständnisses und der Selbstdarstellung brachte

Marcia Pointon (London) in die Diskussion ein, in dem sie die Bedeutung der Biowissenschaften und ihr Veränderungspotential für die Vorstellung vom Selbst anhand von künstlerischen Selbstporträts des 20. und 21. Jahrhunderts untersuchte. An einem Panorama künstlerischer Darstellungen von Sterblichkeit und Krankheit, darunter Francis Bacon, Marc Quinn, Sam Taylor Wood, Derek Jarman und Ian Breakwell, zeigte Pointon die Veränderung von Selbst-Konzeptualisierungen, und führte vor, wie die Vorstellung vom Körper unter dem Einfluss der Biotechnologie immer mehr von Bildern des Inneren, nicht mehr des Äußeren geleitet wird. Pointon thematisierte die Aporie der Antizipation des Todes, die von den Künstlern durch die Etablierung des Selbst als anderes im Bild und den kreativen Akt einer provisorischen Selbsttrauer aufgehoben werde.

Anschließend stellte Doris Berger (Los Angeles) verschiedene Strategien der Selbstinszenierung von Julian Schnabel vor, der sich nach seinem Fall als "männlicher Malerstar" in den 1980er Jahren seit 1996 als erfolgreicher Filmmacher wieder ins Gespräch gebracht hat. Anhand seiner Selbstporträts, Filme und Äußerungen zeigte Berger, dass Schnabel sein Image als das eines Malers und nicht Filmmachers vehement verteidige. Damit bildete Bergers Vortrag auch eine gute Überleitung zum Themenkomplex "Künstlerhabitus und gesellschaftliche Rollenmodelle", dem sich die erste Sektion des zweiten Tages widmete.

Ada Raev (Bamberg) zeichnete die Entwicklung des russischen Künstlers Karl Brüllow vor dem Hintergrund der sich verändernden sozialen und ökonomischen Verhältnisse Russlands im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nach. Am Beispiel Brüllows konnte Raev zeigen, wie sehr das soziale Ansehen und die Realität der künstlerischen Existenz auseinander traten und in welchem Maß die Absatzmöglichkeiten auf dem entstehenden anonymen Kunstmarkt auch die Produktion gefeierter Künstler und angesehener Akademieprofessoren wie ihn beeinflussten.

Nachfolgend dekonstruierte Gregor Wedekind (Mainz) am Beispiel des französischen Graphikers Charles Meryon den Topos des *artiste maudit*. Wedekind betonte, dass nicht das Aufdecken weiterer Künstler-Stereotypen im Zentrum seines Interesses stehe, sondern das, was innerhalb dieser Topoi verhandelt werde, wie darin Gesellschaft und Künstler gegenseitig auf einander verweisen. Anhand der enigmatischen Graphiken Meryons analysierte Wedekind dessen missverstandene "Exzentrik" und hob die Spannung zwischen Meryons Identifikation mit seiner Außenseiterrolle und seinen imperial-totalitären Phantasien über eine gesellschaftliche Neuordnung hervor.

Die Frage nach der eigenen sozialen Verortung im Zuge der Auflösung traditioneller Rollenzuweisungen führte Beatrice von Bismarck (Leipzig) in die Gegenwart. Ihr Beitrag reflektierte die zeitgenössischen Paradoxien des Rollenmodells Künstler zwischen postfordistischen, kollektiven und oftmals prekären Arbeitsverhältnissen einerseits und einem Auftrieb der gesellschaftlichen Vorbildfunktion im Kontext der aktuellen Kreativitätstheorie andererseits, die sich an Leitbildern wie Freiheit, Selbstbestimmung und Kreativität orientiert. Seit den 1960er Jahren machte von Bismarck einen strategischen Einsatz von Künstlertopoi und damit eine zunehmende Destabilisierung des Künstlerrollenbildes aus. Konstitutiv für das künstlerische Selbst sei nun das unentwegte Erstreiten der eigenen Position in einem andauernden identitären Prozess der Verwebung eigener und fremder Bilder. Sie lenkte das Augenmerk auf eine neue Mystifizierung des künstlerischen Arbeitsprozesses und die damit verbundene Konzeptualisierung des Künstlerbildes.

Die folgende Sektion widmete sich den "Überschreitungen des ‚autonomen‘ Künstlerbildes", zu deren Beginn Katrin Hoffmann-Curtius (Berlin) die Bedeutung der Berliner Dada-Ausstellung 1919

für das Rollenbild der Künstler untersuchte. Einerseits konstatierte sie innerhalb der Gruppe ein kollegiales Spiel mit der Autorschaft, das diese infrage stellte, andererseits einen männlich geprägten Wettbewerb um die "Erfindung" der Fotocollage, und damit doch ein Beharren auf Urheberchaftsfragen. Hoffmann-Curtius kontrastierte die bedeutungsstiftende Funktion der Montage-Technik bei Hanna Höch mit dem autorzentrischen Verfahren der männlichen Dadaisten.

Die etwa zeitgleich sich artikulierenden Widersprüche im Künstlerrollenbild am Bauhaus untersuchte Wolfgang Ruppert (Berlin). Durch die Analyse des Künstler-Habitus', der Neugründung der Kunsthochschule sowie des Personaltableaus konnte er überzeugend die ebenso utopische wie programmatische Konzeption eines neuen, modernen Künstler-Typus' am Bauhaus darlegen. Die Entstehung und lang anhaltende Wirkung des neuen KünstlerGestalters begründete Ruppert mit der Historizität der politischen Rahmenbedingungen sowie der Überwindung des autonomen Künstlerhabitus' am Bauhaus, die es ermöglichte, zwischen Medien der Gestaltung wechseln zu können. Damit wurde das Künstlerbild nicht durch die Arbeitsmedien bestimmt, sondern durch psychologische und praktische Aspekte des Arbeitens.

Die paradoxe Struktur des Autonomiekonzeptes, das zugleich überholt und unzerstörbar zu sein scheint (Verena Krieger), thematisierte Barbara Lange (Tübingen) an den Beispielen von Daniel García Andújar und AiWei Wei. Lange konnte zeigen, dass beide Künstler, gerade da sie weder klare Autorschaftskonzepte in Anspruch nehmen, noch aus der Tradition des eurozentristischen Kunstverständnisses heraus agieren, zu einer Funktionsänderung des Autonomiekonzepts beitragen. Sie erläuterte, wie die Künstler sich das europäische Kunstsystem aneignen, um in dem privilegierten Handlungsraum autonomer Kunst mit ihren künstlerisch-politischen und durchaus autonomie-kritischen Konzepten tätig werden zu können. Damit fordern sie das fragile Konstrukt der künstlerischen Autonomie im Kunstbetrieb durch Aspekte kultureller Alterität heraus und generieren es neu.

Im Anschluss formulierte Rachel Mader (Zürich) die interessante These von der tief greifenden Rückwirkung des Ineinandergreifens von Kreativität und Unternehmertums auf das künstlerische Selbstverständnis. Mader lenkte den Blick auf die Ausformung eines neuen experimentell und prozessorientierten Institutionstypus wie dem ICA (London), "The Arts Catalyst" oder "Artangel" vor allem in Großbritannien. Mader untersuchte diese Institutionen als Indikatoren einer gesellschaftlichen Umbruchphase, in der die Kräfteverhältnisse neu ausgehandelt würden. Sie würden eine Kultur jenseits traditioneller Auftraggeberverhältnisse ermöglichen, die auch die Künstler als Produzenten neu positionieren.

Die Sektion zur Konstruktion künstlerischer Kreativität eröffnete Cordula Grewe (New York), die mit ihrem Vortrag über die Epigonalität der Kunst der Romantik einen grundlegenden Anstoß zur Neubewertung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Tradition im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts geben konnte. Ausgehend von der konzeptionellen Nachahmung der Appropriation Art schlug sie einen Bogen zum Historismus und stellte überzeugend die Vergangenheitsaneignung als positiven schöpferischen Akt heraus. Aus dem postmodernen Verständnis der Kopie als Raum, in dem das Subjekt sich aus dem kollektiven Gedächtnis heraus konstituiert, setzte sich Grewe für eine neue Lesart beispielsweise von Jacob Asmus Carstens' erinnerndem Erfahren als historistischen Prozess der Re-Kreation ein.

Im Anschluss erläuterte Bettina Gockel (Zürich) am Beispiel von W.H.F. Talbot die Durchsetzungs-

strategien der frühen Photographie. In seiner Publikation "The Pencil of Nature" von 1840 formuliere Talbot eine neue Bildlogik und fordere ein neues Sehen der Photographie als künstlerisches Produkt ein. Im Bewusstsein der permanenten Latenz der Bilder naturalisiere Talbot das Verfahren durch das Ausblenden technischer Aspekte, so Gockel, und schreibe den Bildern stattdessen eine erinnernde Wirkung zu als Blick auf Vergangenes.

In seinem Überblick über die unterschiedlichen Vorstellungen von Kunst und Künstlertum in der Sammlung Prinzhorn wies Thomas Röske (Heidelberg) darauf hin, dass der Sammler selbst im Kontext der Expressionismusdebatte auf die Begründung einer Gegenkunst und Mythologisierung eines vermeintlich "authentischen" Werkprozesses abzielte. Röske machte deutlich, dass die gestalterische Tätigkeit der Anstaltsinsassen keineswegs unbewusst, sondern durchaus rational motiviert gewesen sei und sich aus ganz unterschiedlichen Quellen speiste, zu denen theosophische Ideen ebenso gehörten wie christliche Offenbarungen, Vorstellungen von fremden, beeinflussenden Mächten und Apparaten sowie auch die Beanspruchung eines Künstler-Habitus.

Im Anschluss stellte Barbara Schrödl (Linz) die unkonventionellen Argumentationsmuster von Victor Vidas Spielfilm "Das zweite Leben" (1954) vor und stellte sie in den Zusammenhang zeitgenössischer Kunsttheorie. Schrödl machte in der filmischen Darstellung des modernen Künstlers sowohl eine Auseinandersetzung mit der Diffamierung des "entarteten" Künstlers im Nationalsozialismus fest, den Rekurs auf zeitgenössische kulturtheoretische Positionen von der "Krankheit der Kultur" (Hans Sedlmayr), als auch Motive der Vergangenheitsbewältigung und des Geschlechterdiskurses der Nachkriegszeit.

Sigrid Schade (Zürich) ging dem Begriff des Künstlers als Seismograph nach. Die Metapher, deren Verwendung Schade in Bezug auf die künstlerische Tätigkeit am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzeichnete, sei eine moderne Reformulierung traditioneller Ideenkonzepte und der Rolle des Künstlers als Propheten. Autorschaft und Kreativität trete in dieser Metapher als (vermeintlich) automatisierte auf. Der vermeintlichen Prospektivität setzte Schade die nachträgliche Zuschreibung entgegen, mit Hinweis auf technische Seismographen, die ebenfalls nicht als Frühwarnsysteme funktionieren

Zum Beginn der letzten Sektion "Autorfunktion und Kunstgeschichte" analysierte Insa Härtel (Bremen/Hamburg) Facetten des kulturellen Produzierens durch das psychoanalytische Modell des Triebs. Indem der Künstler in der Sublimierung als Instanz potentiell verschwinde und sich damit unverfügbar mache, ohne sein leidenschaftliches Handeln zu suspendieren, pendelt er zwischen den beiden Polen des Verschwindens und der Wiederkehr des Autors. Damit bot Härtel eine interessante alternative Position in der Autorschaftsdiskussion. Die Lust am Werk sei als desintegrierendes Genießen zu verstehen, das zwar den Autor im Foucault'schen Sinne tilge, diesen aber nicht als Subjekt eliminiere – vielmehr wird laut Härtel das "kopflöse Subjekt des Triebs" durch genau das konstituiert, was das Autor-Ego tötet, das sich so auch von Autoritäten und Rollenerwartungen lösen kann.

In einem fulminanten Vortrag entfaltete Michael Wetzell (Bonn) anschließend durch eine "rhizomatische Querverbindung" von Richard Wagner und Marcel Duchamp das Entstehen einer neuen Künstlersubjektivität um 1900. Beiden Künstlern attestierte Wetzell einen aufgehobenen Autorschaftsbegriff, der sich in der Appropriierung und dem Arrangement vorhandenen Materials konstituiere. Die künstlerische Schöpfung werde zu einer unterschwelligeren Vermittlungsleistung, einem

nicht performativ erzeugten "Intervall des Inframince". Sowohl bei Wagner wie auch Duchamp stellte Wetzlar dabei ein Hervortreten des Körpers als Medium sowie einen neuen Medienbegriff der Kunst fest. Nicht nur die intermediale Dimension der Kunst spiele für beide Künstler eine wesentliche Rolle. Zentraler Schlüsselbegriff sei die Zeit, beziehungsweise der Umgang mit der Zeit als Bewegung und (diskontinuierlicher) Verzeitlichung des künstlerischen Schaffens.

Ausgehend von der plausiblen These, dass die Auseinandersetzung mit dem Künstlersubjekt trotz des vom New Criticism und (Post)Strukturalismus postulierten Verschwindens des Autors kontinuierlich weiter stattgefunden habe, lieferte Renate Berger (Berlin) einen Überblick über die historische Entwicklung der Künstlerbiographik. Anschließend fokussierte sie die Dekomposition der konventionellen Gattungsgrenzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Einen markanten Wendepunkt in der biographischen Diktion fand sie in der Dezentralisierung von Lytton Strachey's Kritik am viktorianischen Selbstverständnis mit "Eminent Victorians" von 1918. In der Folge führte der freiere experimentelle Umgang mit der "Autofiktion" zu einer unvermeidlichen Durchdringung von "fact und fiction", die schließlich die Grenzen zwischen Bio-, Mono- und Autobiographie im 20. Jahrhundert aufgelöst habe.

Mit einem systemtheoretischen Zugriff untersuchte Sabine Kampmann (Florenz/Braunschweig) die Funktion der verschiedenen Formen des Künstlerverständnisses als Spiegel der Disziplin Kunstgeschichte. Kampmann plädierte überzeugend für eine Reformulierung der Subjekt- und Werkbegriffe als wandelbare, kommunikative und produktive Prozesse, die sie am Beispiel von Andrea Frasers Videoarbeit "Untitled" (2003) ausführte.

Abschließend widmete sich Marion Hövelmeyer (Köln) den Rückwirkeffekten dekonstruktiver Ansätze auf zeitgenössische Künstlerinnen. Mit der Untersuchung unterschiedlicher Selbstporträts zeitgenössischer Künstlerinnen, darunter Orlan, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura und Irene Andessner, konnte Hövelmeyer Strategien aufzeigen, mit denen die Künstlerinnen dem Paradoxon der Darstellung eines seiner selbst nicht mehr gewissen Selbst begegnen.

Eine gelungene Tagung, die lange überfällig war, wie auch die große Zahl der Beitragenden zeigte. Programmatisch knüpfte der Tagungstitel an den literaturwissenschaftlichen Diskurs über die Rückkehr des Autors an, auf den verschiedene Beiträge auch immer wieder rekurrierten.^[2] Mit dem Fokus auf bildkünstlerische Fragen, wie der Bedeutung von Medialität, von Rollenbilder und stärker handlungsorientierten Konzepten, sowie der Berücksichtigung der aktuellen Kreativitätsforschung sind die OrganisatorInnen jedoch der kunsthistorischen Spezifik des Themas gerecht geworden und konnten so den Diskurs für die Kunstgeschichte endlich in einem breiten Überblick aktualisieren.

Anmerkungen

[1] Das Tagungsprogramm im Netz unter <http://www1.uni-ak.ac.at/gender/?p=1091> [2] Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.

Empfohlene Zitation:

Saskia Pütz: [Tagungsbericht zu:] Die Wiederkehr des Künstlers (Universität für angewandte Kunst, Wien, Heiligenkreuzerhof, 04.–06.03.2010). In: ArtHist.net, 14.07.2010. Letzter Zugriff 02.04.2026.

<<https://arthist.net/reviews/369>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.